

Gledališki list SLG Celje. Sezona 1969-70, št. 9-10. Predstavniki: upravnik Bojan Stih. Urednik: Janez Zmavc. Fotografije: Viktor Berk. Naklada 1.200 izvodov. Cena 2 din. Tisk CETIS grafično podjetje Celje — 70.



Francis Veber
UGRABITEV

Harold Pinter
HIŠNIK

SLOVENSKO LJUDSKO GLEDALIŠČE CELJE

Francis Veber

UGRABITEV

(L'Enlèvement)

Komedija v dveh dejanjih

Nastopajo:

MATHILDE	MIJA MENCEJEVA
FRANÇOIS	BRUNO VODOPIVEC
GEORGES	FRANCI GABROVŠEK
PETITJEAN	ŠTEFAN VOLF
HUBERT	JANEZ BERMEŽ
RICHARD	JOŽE PRISTOV

REŽIJA DUŠAN JOVANOVIČ

Prevod Stanko Potisk

Scena Sveta Jovanović

Kostumi Vida Zupan-Bekčičeva

Lektor Majda Križajeva

Premiera 22. maja 1970

Vodja predstave: Stanko Jost — Šepetalka: Anica Kumerjeva
— Tehnično vodstvo: Franjo Cesar — Razsvetljava: Bogo
Les — Odrski mojster: Franc Klobučar — Scena, kostumi
in rekviziti izdelani v delavnicah SLG Celje



Zadnji in prvi iz družine Veberov

Na razpolago nam je nekaj podatkov o avtorju naše komedije. Družina kaže na redke primer bachovskega razmnoževanja talentov. Prvi in hkrati najslavnejši humorist je njegov stari stric — Tristan Bernard. Drugi — najbogatejši, vsaj kar se ustvarjalne plodovitosti tiče — pa je njegov ded Pierre Veber, avtor 160 vodvilov. (Veselemu Pierru ne bomo zmanjšali nesmrtnosti, če omenimo vsaj dva, ki sta se ohranila do današnjih dni: »Nimate ničesar, kar bi lahko prijavili?« in pa »Pravim ti, da ti je pomežiknila«!) Mati Francisa Vebera je pisala sentimentalne romane, oče filmske dialoge, stric Serge pa scenarije.

Tem slavnim prednikom tudi Francis ni mogel ubežati. Sprva se je udinjal pri radiu in TV, pisal zanju skeče in dramske feljtone — 6. septembra 1968. leta pa je postavil sebe pred odločilno preizkušnjo. Jacques Fabbri mu je zrežiral prvi celovečerni tekst »Ugrabitev« in ga čez noč uvrstil med prvake družine Veberov.

Kritike so bile izredno laskave. »Zabavno gledališče ima novega avtorja, hvala bogu, ne moralista, kajti ti nas vedno manj zabavajo, marveč pravega avtorja, ki ni domišljjav, ki se je preprosto zaklel, da nas bo spravil v smeh. Priznati je treba, da se mu je posrečilo.« In spet: »F. Veber si je izmislil docela nepomembno snov, toda ker je izredno iznajdljiv, se že vnaprej veselimo,

ko ugibamo, kam nas bo vse to pripeljalo in ali se ne bosta vsa ta nabrekla domišljavost in neumnost razpočili. Kljub režiji g. Fabbrija »presto ma non troppo« ostaja nekaj praznih mest, toda prav dejstvo, da v igri ni postranskih namenov in domišljavosti, pripomore k uspehu. To seveda ni Molière, vendar je tako, ko da bi preživeli večer s Scapinom na potovanju iz Neaplja na letališče Orly.«

Za Veberovim duhovičenjem je čutiti nekakšno veselo neobvezno »angažiranost«, komičnost ustvarjajo že značni fakti o ugrabitvah, poletih na luno, tekmovanjih med velesilami in v malem med gangsterji itn. Komična so nasprotja med veličastjem tega veličastnega podviga po angleškem vzorcu in značajskimi napakami v tem brezhibnem ustroju, ki se kažejo v nagnjenjih k malenkostnostim. **François** je nadutež z manjvrednostnimi in superkompleksi, ki se gre podzemeljskega boša — vendar ni zmožen organizirati ekipe drugače kot v krogu svoje družine. **Georges** še vedno dobiva igrače in bonbone in dela na svojo roko, skratka enfant terrible družine, dedu v ponos, očetu v grozo. **Richard** namerava v pokoj kot zaslužen gangster in razpravlja o tem kot enakovreden član družbe, saj je kot dober oče redno obiskoval v poboljševalnicah svoje potomce. **Venezuela**, končna postaja, ki sta si jo François in Georges izbrala, je zveneče ime in geografsko prav tako prosto po angleškem vzorcu pobrana ideja kot njihov drugi rop stoletja — staremu po bo ostal dom za onemogle. Bridko humorna socialna diferenciacija znotraj gangsterskega establishmenta. **Petitjean** je dobrodušen tepček, ki lahko hkrati skrbi za ostarele zajčke in nosi puško in sentimentalno obuja spomine na vojsko, ki mu je pomenila drugo domovanje. **Hubert** imenuje sama sebe Antoina de Saint-Exupérya, pisca znamenite povesti *Le petit prince*, ki je bil prav tako po čudnem naključju in muhavosti usode izbran, da izgoreva za letalstvo, 1944. leta pa je izginil brez sledu nad Rokavskim prelivom. Hubert je poet v drugačnem smislu, parodija poeta, sanjača, zdresiranega za upravljanje z občutljivo množico instrumentov, ki jim ni kos. Za glasove helikopterjev pa se navdušuje kot otrok, tukaj je doma. **Matilda** je mondena gos, vendar nam rabi ta podatek za ugotovitev zgolj površne indentitete. Zaveda se svojega superiornega položaja, saj jo ščitijo milijarde njenega soproga, zaveda se svoje pomembnosti v igri, zanjo je to zanimiva pustolovščina, mož jo le redkokdaj pelje ven. Kadar prekaša soigralce, je to le prenašanje njenega miljeja, ki mu vlada z bon moti, na drugo področje. Razumljivo je, da gre gangsterjem, ki morajo tekmovati z njo, pošteno na živce.

Že sam naslov Ugrabitev nas po prvih prizorih prepriča o nasprotnem. Ugrabitev je parodija kidnaperstva, kriminalka, ki parodira samo sebe. Vendar kadar gre zares, imamo občutek, da bo šlo zares — tako se revolver zares sproži v človeka (ni pa v njem naboja), prepričani smo, da bo Hubert ubil Petitjeana, ali ga vsaj krepko mahnil — pripravljani smo na mrličje — in mrličji se na koncu tudi pojavijo — ne kot fizično dejstvo, marveč kot abstraktna pojmovna predstava, ki ne rani naše navzočnosti. V tem smislu ostajajo naši gangsterji resnični gangsterji in taki nas tudi zabavajo.

J. Ž.



Bruno Vodopivec, Janez Bermež in Mija Mencejeva na skušnji za »Ugrabitev«



Henrik Ibsen: Sovražnik ljudstva. Premiera: 3. aprila 1970. Režija Franci Križaj. Na sliki Sandi Krošl, Marija Goršičeva in Marjan Dolinar



Ibsen: Sovražnik ljudstva. Janez Bermež, Marija Goršičeva, Mija Mencejeva, Sandi Krošl in Bruno Vodopivec



Ibsen: Sovražnik ljudstva. Branko Grubar, Pavle Jeršin, Janez Bermež

Harold Pinter

HIŠNIK

(The Caretaker)

Igra v treh dejanjih

Osebe:

MICK MARKO SIMČIČ
ASTON BRANKO GRUBAR
DAVIES SANDI KROŠL

REŽIJA ZVONE ŠEDLBAUER

Prevod Janko Moder

Scena Matija Vipotnik

Kostumi Anja Dolenčeva

Lektor Majda Križajeva

Premiera 5. junija 1970

Vodja predstave: Anton Zupanc — Šepetalka: Sonja Antloška
— Tehnično vodstvo: Franjo Cesar — Razsvetljava: Bogo
Les — Odrski mojster: Franc Klobučar — Scena, kostumi in
rekviziti izdelani v delavnicah SLG Celje



Harold Pinter

Richard Schechner

»ZAMOTANI PINTER«

Davies: *No dobro, bom pa poskusil vašo posteljo. Greste spat?*

Aston: *Popravljam tole vtikalo.*

Davies: *Kaj je pa narobe?*

Aston: *Pokvarjeno je.*

To je izrazito Pinterjev dialog. Oblika je standardno angleška, toda konverzacija ne vodi nikamor. Davies lahko gleda, kaj Aston dela, vendar je ta dovolj previden, da ne pove Daviesu več kot to, kar vidi. Včasih,

kot v »A Slight Ache« ali kot v »The Collection,« je celotna igra grajena na tem, da osebe ničesar ne povedo. Pinterjev cilj v teh igrah je, da nas mistificira. To se mu posreči s posebnim načinom dramatične ironije, ki ga ne morejo razrešiti niti osebe v drami, niti občinstvo v dvorani. Igra se imenuje »prevara« in prav ta je Pinterju najbližja. Edwarda prevara Matchseller, Jamesa vlečeta za nos Stella in Bill, Daviesa Mick in Aston, Stanleya pa McCann in Goldberg. Nobena od teh žrtev ne ve, kaj drugi nameravajo z njimi, niti ne morejo tega pravočasno spoznati.

Ta informacija se ne spreminja. Toda informacija, ki se giblje med Pinterjevimi osebami, deluje v podtekstu. Ni čudno, saj je Pinter začel v gledališču kot igralec. Podtekstna informacija ni nikoli spoznatna, s seboj vedno prinaša — celo kadar se zdi na videz jasna — številne zaplete, zmede in nesporazume. Pinterjeve igre so verjetno najbolj zanimive danes napisane angleške drame, ker jih piše človek z literarnimi sposobnostmi, ki ima igralsko senzibilnost. Njegovo izražanje je vedno malo prekanjeno, saj dobro ve, kaj lahko doseže malenkostno prevračanje gledališke konvencije. Njegovo zavračanje razodevanja informacij se nam zdi tuje, kajti od Ibsena dalje smo — tako ali tako — bili vajeni zvedeti vse. V danem realističnem okolju, z na videz jasnimi osebami pričakujemo jasen rezultat dogajanj. Pinter pa namenoma razočara to pričakovanje in pusti gledalca zaskrbljeno zmedenega.

Toda Pinterjeve uganke, skrivnosti in terorji niso »metafizični« ali »absurdni«. Čeprav ima obrtniške sposobnosti Ionesca in Becketta, Pinter dela v okviru skrbno izoblikovane konvencije. Spozna, da »preverjanje« in »resnica« nista bistveni za gledališče, niti za človeško psihologijo. Na odru počne to, kar je Henry James dobro napravil v »The Turn of the Screw«, namreč: »Bralcu je treba vzbuditi samo splošno vizijo namena. In njegove lastne izkušnje, domišljija, mu ga bodo popolnoma zadostno dopolnile s posameznostmi. Zato, da ga prisilijo k razmišljanju o zlu in da zaradi sebe razmišlja o njem.«

Toda okvirno delo teh iger, »konceptualni svet«, iz katerega tudi igra izhaja, je le redko okrnjeno. Zunanji svet je često tako komaj omenjen. Izkušnje iz preteklosti so težko prinesene v središče in večkrat na sebi protisloven način. Občinstvu je prepuščeno, da ugotovi kakršenkoli smiselni okvir, vendar ne bo na smiselna vprašanja odgovoril niti eden izmed njih. Matchseller in Edward spremenita mesti, Hudd pretepe Rileya do smrti, Stanleya zasledujeta in ujameta McCann in Goldberg, Daviesa zavrmeta oba, Aston in Mick, Ruth ostane v Londonu s Teddyjevo družino in tako dalje.

V resnici pa ne izvemo, zakaj se te stvari dogajajo. Kajti nobena ibsenska »razjasnjena skrivnost« ne povezuje zrahljanih dogodkov. Igre kot estetska bistva so popolne, toda miselne zasnove, iz katerih dejanje poteka, so zevajoče.



**Sandi Krošl in Branko Grubar na skušnji
za »Hišnika«**

To posebno strukturiranje izziva nenavadne napetosti, tako na odru kot pri občinstvu. Na odru v igrah: »The Dumb Waiter« (Nemi strežnik), »A Slight Ache«, »The Caretaker« (Hišnik) in »The Homecoming« (Vrnitev) — osebe ne vedo nič več kot mi. V igrah: »The Birthday Party« (zabava za rojstni dan), »The Collection« (Zbirka) in »The Lover« (Ljubimec) pa nekatere izmed oseb vedo in občutek občinstva je bliže nezadoščenosti kot zaskrbljenosti. Goldberg in McCann. Bill in Stella, Sarah in Richard bi nam lahko »razrešili« te igre. Sarah in Richard to razodeneta v »Ljubimcu« — igra postane zabavni komentar o seksualnem vedenju. Toda v tistih igrah, ki na vprašanje ne odgovore, ali kjer se ne da odgovoriti, straši glodajoča zaskrbljenost tako igralce kot občinstvo. Kakor Aston čutimo tudi mi: »Nisem mogel zbrati svojih misli...«

»The Birthday Party« spaja dve dejanji in jih predstavi v različnih, neenakih ritmih. Prvo ali notranje dejanje obravnava Stanleya, McCanna in Goldberga. Zelo malo izvemo o ozadju tega dejanja. Stanley je zapustil »organizacijo« in McCanna in Goldberga po-

šljejo, da ga primeta in odpeljeta »k Montyju«. Stanley se zasledovalcema upira, tako z besedo kot tudi fizično. Ampak nikoli ne poskuša zbežati. Končno, na koncu proslave rojstnega dne, se hihitajoči Stanley vda. V tretjem dejanju, oblečen v »progaste hlače, črn suk-njič in bel ovratnik... z melono v eni roki in polom-ljenimi očali v drugi« se Stanley pojavi kot da je pri-šel na svoj lastni pogreb. McCann in Goldberg ga posadita v velik, dobro oskrbovan star avtomobil s »prostoroma spredaj in zadaj«. In odpeljejo se.

To je tema, ki smo je vajeni iz filmov in še pred tem iz Hemingwayevih novel. McCann in Goldberg izvirata iz Bogarta, Cagneya in Rafta. Zelo sta slična najetim revolverašem iz Hemingwayevih »»Ubijalcev«. Ko jih v Hemingwayevi zgodbi vprašajo, zakaj bodo ubili Andersona, nekdo od ubijalcev pravi: »Ubijamo ga za prijatelja. Samo zato, da ustrezemo prijatelju.« Mick gre v sobo in vpraša Andersona, če hoče policijo. »Ne bi pomagalo«, odgovori Anderson. Zgodba se kon-ča z Mickom, ki je na tem, da zapusti mesto. »Ne pre-nesem misli nanj, ko čaka v sobi in ve, da jih bo zdaj zdaj skupil. Prekletost strašno je.« To je tisto, kar občinstvo v razvoju občuti v »The Birthday Party.« Hemingway in Pinter sta si podobna še v nečem. Njun dialog je namreč mnogokrat sličen. Oba uporabljata stihomitijo, zgrajeno na trivialnih idiomatičnih mislih in ritmih, ki le delno odkrivajo mračne zapletene na-mene. Znani McCannovi in Goldbergovi antifonalni govori so »pogovori trmastega dečka«, sprebrnjeni v obred tako, da besede in fraze spravljajo v abstrak-cijo, ki sama po sebi nima nobene direktne povezave z dejanjem v igri.

McCann: *Vzamem te na sprehod.*
Goldberg: *Dal ti bom veliko na-
pitnino.*

McCann: *Oskrbeli te bomo z ska-
kalno vrstico.*

Goldberg: *S telovnikom in hla-
čami.*

McCann: *Z mazilom.*

Goldberg: *S toplimi obkladki.*

Ta litanija se nadaljuje skozi 73 vrstic. Na koncu Stan-ley ne more več skladno govoriti. Odpeljejo ga k Mon-tyju.

Dialog v stilu »trmastega dečka« in hemingwayske »situacije« nam pomagajo razložiti Pinterjev uspeh na televiziji. Njegove igre se zelo prilegajo televizijskemu tipu starih filmov, gangsterskih razburljivk, hišnih ko-



Uprizoritev »Hišnika« v pariškem Theatre Moderne
17. septembra 1969. Režija Jean-Laurent Cochet. Na
sliki Claude Giraud in Jacques Dufilho

medij in šaljivih improvizacij. Pinter, mojster pretveze
in nesporazuma dviga raven televizijskega programi-
ranja, ne da bi ga pri tem motil.
»Vse sem videla, kaj se je zgodilo. Vem, kaj se dogaja.
Imam zelo hudo slutnjo,« pravi Lulu v zadnjem de-
janju »The Birthday Party« — ko se umakne k zad-
njim vratom. Prav na koncu igre, ko je večkrat vpra-
šal, če naj pokliče zdravnika za Stanleya, Petey zavpije:

»Stan, ne dovoli jim ukazovati, kaj boš storil!« — Toda vtem že gre proti izhodu. Meg se sploh ne zaveda celotne situacije.

»Bila sem lepotica plesa ... vem, da sem bila«, so zadnje besede v igri. Ti ljudje — Lulu, Petey in Meg — predstavljajo drugo zunanje dejanje v igri. To so »ljudje iz hiše«, ki prisostvujejo in opazujejo, kako Stanley prenaša mučenje. Najbližje Stanleyu je Meg, včasih mu je kot mati, včasih kot priležnica. Toda njena nezavednost o vsej zadevi ji preprečuje, da bi ga lahko ljubila in ščitila.

Meg dejansko ne more prepoznati zla in kot taka tudi ne more storiti nič dobrega. Je pač na vrsti, da nudi posteljo in oskrbo vsem, tudi McCannu in Goldbergu. Nikoli ne zameri, celo ne omeni Stanleyevega davljenja na zabavi. Zvesto izpolnjuje svoje gostiteljske dolžnosti, ne da bi pri tem postala pozorna na dogodke, ki grozijo Stanleyu. Ko jo v šali opozori na ljudi, ki so prišli, da v samokolnici odpeljejo neko osebo, ne zazna v tem nobene ironije in mu odgovori s spogledljivostjo plašne deklice. Kot darilo za rojstni dan mu podari otroški bobenček (čeprav Stanley zatrjuje, da nima rojstnega dne). Ob njej zgubi vsa ironija vsak namig. Ko na koncu prvega dejanja Stanley vzame boben in ve, da sta prišla McCann in Goldberg, si ga da okoli vratu in začne divje in noro razbijati po njem. Meg še ne vidi albatrosa. Samo osupne; vendar niti to ne za dolgo. Njena želja je, da se Stanley prijetno počuti na proslavi rojstnega dne. Kmalu za tem, ko sta McCann in Goldberg prvič obračunala s Stanleyejem, vstopi v sobo Meg v svoji večerni obleki. Ne opazi nič nenavadnega. Zabava je središče igre; združuje obe dejanji. Zabava je za Meg ves užitek. Za Lulu je seksualna avantura, ki jo bo kasneje obžalovala. Za Stanleya je to trenutek slepote in zasledovanja (je brez očal, kot bi se šel slepe miši). Ujeta in nezaščitena, prestrašena »žival« Stanley poskuša zadaviti Meg (morda misli, da je McCann ali Goldberg) in posiliti Lulu. Toda niti Meg niti Lulu se ne zavedata, da je Stanley v agoniji. Za njiju je zabava pijansko razgrajanje, zanj pa (odlično pripravljeno) mučenje. Zabava in tudi dejanje se konča s Stanleyem, ujetim v snop slepeče svetlobe. Nanj navaljujeta McCann in Goldberg. Ta divja sprevrnjena in nezabavna bakanalija je Stanleyev zadnji poskus bega. Za Meg pa je to praznovanje. In na neki način tudi je, če razumemo praznovanje v obrednem smislu. McCannu in Goldbergu, agentoma neke izgubljene organizacije, je zabava sredstvo, da si poskorita Stanleya. Stanleyeva agonija se razvija vzporedno z Megino nezavednostjo. Njegov obup je zaradi

tega še toliko bolj ganljiv. Dala bi življenje zanj, če bi le vedela, da je v nevarnosti. On pa se ne more sklicevati nanjo, ker kot Hemingwayev Anderson ve, da to ne bi pomagalo. Meg ne bi razumela in četudi bi, ne bi mogla ničesar storiti.

Vrhnja zgradba igre The Birthday Party sta torej dve tekmujoči dejanji, ki se dopolnjujeta. Dokler ne pridejo obiskovalci, obdrži Stanleya pokonci Megin zaščitniški odnos in njena vdanost. Ko pa jih pusti noter, je obsojen. Meg ljubi Stanleya do kraja, toda ne opazi, da je odšel. Lulu in Petey to opazita, ampak sta preveč prestrašena, da bi karkoli storila. Veliko bi lahko razpravljali o posameznih osebah v The Birthday Party. Pinter je dovolj previden, da ves čas obdrži realističen videz. Toda globlje ko kdo prodira v dejanje in osebnosti glede motivov, preteklih izkušenj in drugih realističnih detajlov, bolj brezplodne postajajo take raziskave. Delo The Birthday Party je sijajno, ker deluje na površini in ni treba v njegovih koreninah iskati globljega pomena. Izžarevajo in učinkovito delujejo samo kot nejasen namig. Igra ni alegorija. Celo ni docela simbolična in pod gledališko uglajenostjo je zaslediti dramatična čustva.

Ni pa tako z delom »HIŠNIK«, kjer nas globine, padci in zablode spominjajo na Conradovo delo »Mračno srce«. Neprikritih dejanj v Hišniku je malo. Aston pripelje domov Daviesa, kjer ga on in njegov brat Mick mučita do blaznosti. Nobenega razloga ni, zakaj to počenjata. Aston se verjetno niti ne zaveda, da Davies trpi. Zaveda ali ne, jasno je, da se vrta igra, v kateri oba brata — Aston pasivno in Mick aktivno — sodelujeta v tem, da spravita Daviesa najprej v zmedo, potem v brezplodno strategijo, za tem v nemočen bes in končno v blebetavo nemoč. Metode, ki jih uporabljata, so zelo blizu tistim, ki jih priporoča Pavlov. Spreminjala sta nasilje, obljube, nagrade z razočaranji, grožnjami in kaznimi v oblikah, ki jih Davies ni mogel razumeti. Brata sta ga spehala tako daleč, da si ni mogel misliti, kaj bo temu sledilo.

»Kaj se pa gremo?« vpraša Mick na koncu I. dejanja. II. dejanje to razčisti. Cilj igre je popolnoma zмести Daviesa, da ne bo mogel več zbrano misliti. To je, da napravi iz Daviesa natančno to, kar je bil Aston takoj, ko si je prvič opomogel od zdravljenja s šokom. Mojsrski primer te igre je na začetku drugega dejanja. Ko Mick zaslišuje Daviesa. Ko popolnoma prestraši Daviesa s fizičnim napadom (konec prvega dejanja), ga Mick začne zasliševati.

Mick: *Kdo pa ste?*

Davies: *Ne poznam vas. Sploh ne vem, kdo ste...*

Mick: *(po premolku) A?*

Davies: *Jenkins.*

Mick: *Jenkins.*

Davies: *Ja.*

Mick: *Jen... kins.*

Mick vpraša Daviesa trikrat, kako mu je ime in to vprašanje je tokrat prvo na vrsti. Ko mu Davies drugič pove, kako mu je ime, prične Mick svoj dolgi govor o bratu svojega strica.

»Spominjate me na brata mojega strica. Nikjer ni imel obstanka, ta revček. In zmeraj brez dokumentov pri sebi. Rad je pogledal kakšno punčko. Strašno vam je bil podoben. Nekakšen atlet. Strokovnjak za skok v daljavo. Takole za božič nam je po navadi rad razkazoval razne zalete v sprejemnici. Orehi so bili njegova Ahilova peta. Pa smo tu. Samo Ahilova peta. Nikoli mu jih ni bilo zadosti. Kikirikiji, laški orehi, brazilski oreški, lešniki, sadne pite se pa še dotaknil ni. Imel je čudovito uro. Dobil jo je v Hongkongu. Dan po tistem, ko so ga brcnili iz Svete vojske.«



Harold Pinter: Vrnitev. Uprizoritev Drame SNG Ljubljana. Sezona 1967/68. Režija Žarko Petan. Na sliki Stane Sever, Janez Albreht, Jurij Souček, Iva Zupančičeva in Maks Bajc

In tako naprej. Mick, kot Lenny v »Vrnitvi«, govori nejasno in njegovi govori niso razumljivi. Pravzaprav zavijajo Micka v nerazumljivost. S temi govori se poigrava z Daviesom, s tem ga zbada in zmede. Govor ni namenjen Daviesu. To je nesmiselno goflanje človeka, ki ga prekaša. Davies reagira z obupom: »Poslušajte! Sploh ne vem, kdo ste!«

Mick: *V kateri postelji ste spali?*

Davies: *Čakajte! Poslušajte vendar...*

Mick: *A?*

Davies: *Na tistile.*

Mick: *Ne na tejele?*

Davies: *Ne.*

Mick: *Izbirčni. (Premor) Kako vam je vseč moja soba?*

Past se sproži. »To ni vaša soba. Sploh ne vem, kdo ste. Še nikoli vas nisem videl«. Mick prične z drugim dolgim govorom: »Veste kaj, verjemite ali ne, ampak je res, da ste smešno podobni nekemu škisu, ki sem ga svojčas poznal v Shoreditchu.« Ta govor, kot tudi drugi, je katalog brez pravih dejstev. Mick konča govor s tem, da po premoru vpraša Daviesa: »Ste nocoj tukaj spali?«. Vsa ta vprašanja, kolikor zadevajo Micka, so odveč. On je bil na odru že od vsega začetka, slišal je, kako sta prišla Aston in Davies. Že prej je torej vedel, da je Davies spal v sobi. Verjetno — če sta Aston in Mick govorila drug z drugim, (in verjetno sta se videla na koncu prvega dejanja, ko Aston odide, tik preden vstopi Mick) — Mick celo ve, kakšno je Daviesovo pravo ime. Ampak zasliševanje se nadaljuje. Mick ga ponovno sprašuje, v čigavi postelji je spal, potem pa vpraša Daviesa, če je tujec. (To je zelo boleča točka za starega moža, ki ne mara tujcev.) Davies vzame svoje hlače, toda Mick mu jih iztrga in z njimi oplazi po obrazu. Ko Mick draži in muči počasi premikajočega in počasi mislečega Daviesa, je scena podobna bikoborbi. Končno razjarjeni Davies zavpije: »Pripeljali so me sem! Pripeljali so me sem!«

Mick: *Pripeljali sem? Kdo vas je pripeljal?*

Davies: *Nekdo, ki tukaj stanuje. Bil je...*

Mick: *Gofla!*

Davies: *Pripeljal me je sem, sno-
či — srečala sva se v kavarni,
tam sem delal — pa so me
spodili — tam sem bil v služ-
bi, — ta človek me je rešil te-
peža in me pripeljal sem, pri-
peljal me je naravnost sem.*
(Premolk.)

Mick: *Že vidim, da ste rojen laž-
nivec, ne res? Govorite z last-
nikom. To je moja soba. Sto-
jite v moji hiši.*

Mick je načrtno, ker je vedel odgovore na vsa vprašanja, pripravil starca v jezo, zmedo in nemoč. To pa je tudi glavni namen igre, in ta namen je zgoščen v eni sceni. Mick obtožuje Daviesa zasmrajevanja prostorov, potepuštva, ropa, tatvine, nato pa nenadoma spremeni ton in se začne z njim pogovarjati o pogodbi (za službo hišnika). Besede, scene, aranžmaje je kar stresel v pravniškem jeziku, ki ga Davies gotovo ne razume. Mick je končal z besedami: »Seveda nam bo potrebna podpisana izjava o vašem osebnem zdravstvenem stanju in pa poročstvo, da imate potrebno podlago, da boste lahko prenesli vse te transakcije, ne res? S katero banko pa delate? (Premolk) S katero banko pa delate?«

Mickovo zafrkavanje se v igri še večkrat ponovi. Z zvijačo prepriča Daviesa, da je Aston len in to zato, da ga začne le-ta podcenjevati. Mick ponudi Daviesu službo hišnika in spremeni to ponudbo v »prepričanje«, da se mu je Davies predstavil kot »arhitekt za notranjo opremo«. V slehernem trenutku je Mick hitrejši od Daviesa, neprestano ga zasmehuje in mu nastavlja pasti in obenem uživa, ko opazuje, kako se žrtev brani in izmotava.

Astonova vloga je drugačna. Je počasen kot Davies in lakoničen. Podpira Daviesa, zaupa vanj, vendar je strašno odsoten. Namenoma ali ne, Aston da Daviesu čutiti, kakor da ima oblast nad njim. Daviesa spravi v bes, ker ne razume njegove najosnovnejše zahteve (zamenjevanja postelj in zapiranja okna). Ko Davies uporabi za lopo, ki jo Aston želi zgraditi na vrtu, izraz »smrdljiva baraka«, ga Aston spodi iz hiše. Davies čuti, da ima v Micku zaveznika. Ampak Mick ga v ničemer ne podpira in Davies je popolnoma zmeden in osamljen. Celotna igra je enostavna. Povabiti Daviesa v hišo, mu dati občutek, da je dobrodošel, ponuditi mu službo. Ko pa se njegov odnos z enim izmed bratov prekine, obdati ga z občutkom, da ima zaveznika v drugem. Toda ves čas v podtekstu oba brata delata na

tem, da uničita v Daviesu vsako še tako majhno pričakovanje, ki sta ga vanj vsadila. Davies se niti ne zaveda, da sta ga oba brata ujela v past. Redko sta skupaj in videti sta precej različna. Predstavljata team. Idejo goljufije je lažje prisoditi Micku kot Astonu. Ni nam popolnoma jasno, ali Aston sodeluje z bratom ali ne pri uničevanju Daviesa. Njegova vloga v teamu je važna, lahko da bi se tega sam niti ne zavedal. Drugo dejanje se konča z Astonovim govorom, ki je v igri najdaljši. Davies ga posluša, toda režija naš opozori, da je ta monolog pravzaprav govorjenje zase. V tem samogovoru se Aston spominja zdravljenja z električnim šokom, ki mu je pomagal, da je lahko zapustil bolnišnico. Ne more se spomniti, kakšen je bil, preden je prišel v bolnišnico. Celo sedaj so njegove misli počasne, celo sedaj je duševno neuravnovešen. Ve, da je pred dvema letoma prišel v hišo in začel delati z rokami. Zbral je les za lopo in razne stvari, s katerimi bo opremil hišo. Pripeljal je Daviesa domov tako, kot otrok, ki prinese kakšno izgubljeno mačko, pripravljen pa ga je tudi spoditi, brž ko ga starec ne zanima več. Astonu je Davies objekt, nekakšen brezpomemben kos, ki ga navrže na kup, del njegovih težko dojemljivih misli.

Mislim, da je Astonov govor, informativen in dobro fraziran kot je, vrzel v zgradbi igre. Podpira njegova dejanja in ponuja verodostojne motive. Na ta način drugače odpira hermetično strukturo nasproti vzročni brezhibnosti.

Ohrabri nas, da vprašamo dalje: zakaj Mick dela tako kakor dela? Zakaj Davies ne zbeži? Kaj je z Sidcupom in dokumenti? To so zanimiva vprašanja, ki bi v realistični igri zahtevala odgovore. Igralci, ki igrajo te vloge, bi morali računati z njimi. Toda ta vrsta vprašanj nas zapelje od osnovnega motiva v HIŠNIKU. Igre ne smemo igrati »zaradi vzroka«, ampak »za zabavo«. Drugače naše zanimanje ne bo osredotočeno v dejanju in protidejanju, v zgoščenem tkivu strategij, ampak v realistični motivaciji in ozadju dejanja. Toda, tako kot pri športu se zanimamo za igralce v »HIŠNIKU« samo, kadar igrajo. Informacije, ki jih dobimo, naj nam zadostujejo. Struktura dovoljuje vrzeli in če bi jih skušali zapolniti bodisi s tematsko spekulacijo ali z realističnim detajlom, bi nas speljalo od osnovnega namena.

Ni prekinitve v doslednosti »VRNITVE«. To je po mojem mnenju najboljše samo v sebi zaobseženo delo. Kelly Morris imenuje »VRNITEV« »komedijo nravi«. Igra nekajkrat omenja psihološko motivacijo, vendar se rajši osredotoča ob socialnem vedenju. Res ne vemo, čemu in kaj je družina. Spoznamo, da je to neka antipa-



**Uprizoritev »Vrnitve« v Theatre de Paris 11. okt. 1966.
Režija Claude Regy. Na sliki: Pierre Brasseur, Emmauèle Riva, Claude Rich in Yves Arcanel**

tična skupina. Max, sedemdesetletni oče, je včasih grob, včasih pa nežen. Zna pa biti tudi zelo očetovski. Sam, njegov brat, je slabič in Maxov rival. Max ima tri sinove. Lenny ima isti abstraktni način govora kot Mick in prav tako spretno reagira na dogodke in stvari. Joey čez dan razdira, ponoči pa sanja po uspehu v ringu. Je neumen, včasih preveč občutljiv in čustven, mnogokrat Lennyevo nasprotje. Teddy, sin, ki je odšel v Ame-

riko in se vrnil z ženo Ruth, je profesor, človek, ki se bavi le z abstrakcijami. »Ne bi razumeli mojega dela,« razlaga svoji družini. »To ni vprašanje inteligence. Vprašanje je, kako znaš delati na stvareh in ne s stvarmi.«

Ključ igre predstavlja Ruth. Pride v družino, ki je že dolgo brez žensk. Je hladna, popolnoma se obvlada. Bila naj bi žrtev, vendar postane zmagovalka. Teddy jo je pripeljal domov in pričakovati je, da jo bodo izkoristili. Ko jo Max prvič vidi, misli, da je vlačuga, ki jo je Teddy pripeljal v hišo. »Kdo te je prosil, da vlačiš umazane vlačuge v to hišo... imeli smo tukaj okuženo smrdljivo prostitutko že vso noč.« Ruth to nič ne prizadene. Prav nič ne nasprotuje tako vlogi žene kot vlogi vlačuge. Z Joeyem odide v zgornjo sobo. Lenny pripomni: »Kaj misliš o tem, Tedd? Kaže, da je tvoja žena lovača. V sobi jo ima že dve uri in še ni vsega opravil.« A Joey protestira: »Saj nisem rekel, da je lovača. Včasih si lahko srečen in ne opraviš vsega. Tu in tam si lahko srečen, ne da bi karkoli opravil.« Kasneje, proti koncu igre se Ruth strinja, da postane ena izmed Lennyjevih prostitutk, ampak postavi svoje pogoje. Na »delu« bi bila le nekaj ur ponoči, ostali čas pa bi doma gospodinjala. Teddy ji predlaga, naj gre z njim nazaj v Ameriko. Toda Ruth raje ostane. »Če ti je ta misel všeč«, ji reče, »meni je vseeno.« Lenny in Max pa pripomnita, da bi jima Teddy tudi lahko koristil. V nekem trenutku Max imenuje Ruth kot »nespodobno počestnico«, v drugem pa kot »ljubko snaho«. Namera vse družine je, da napravi iz nje oboje. Nadomestila naj bi Jessy. Maxovo ženo, ki je bila »steber te družine«, na drugi strani pa »kuzla«. Toda končna scena zastavi vprašanje, če bodo možje sposobni izvesti načrt. Sam se zgrudi, še prej pa izblebeta, da je McGregor imel Jessy »zadaj v mojem taxi, medtem ko sem jih vozil naokrog.« Joey kleči poleg stola, v katerem sedi Ruth in ta ga nežno boža po glavi. Max se pa splazi na drugo stran stola in pogleda Ruth ter reče: »Nisem še prestar... daj, poljubi me.« Teddy odide. Lenny jih »opazuje«.

Delo »Vrnitev« je več kot samo študija o malomeščanskih vrednotah. To je tudi preizkus mračnih moških nagnjenj do »matere – vlačuge« in v enaki meri študija ženske, željne igrati to dvojno vlogo. Dialog je brutalen, oster, ritmičen in originalen. Nekaj običajnih Pinterjevih vzorcev pa je spremenjenih. Nameravana žrtev postane zmagovalec, (celo ko klone) nejasen jezik je kot zrcalo, ki ne osvetljuje samo nastopajočo osebo, ampak celotno družino. Svet igre je docela zaobsežen v samem sebi. Igra je, oprostite mi, lepo orkestriran sekstet. Ne zanima me toliko iskanje »pomena« v Pinterjevih

delih, vendar se nočem strinjati s tistimi, ki vidijo v Pinterju protest proti dehumanizaciji sodobnega človeka. Ti jemljejo motiv zasledovane žrtve — in avtomatično (ali »že prej izrečeno«) kvaliteto mnogih Pinterjevih dialogov kot znak tega protesta. Kar jaz vidim v Pinterju, je odličen sodoben primer »nezainteresirane« umetnika. Njegova pozornost je obrnjena v notranji ustroj njegovega mehanizma umetnosti. Do potankosti obdela strukturo scene in dialoga zaradi njiju samih. Zdi se mi, da je bolj daleč od socialnega protesta kot Ionesco in Genet, ki predstavljata boljši svet na negativen način. Pinterjeva dela tudi ne smatram za analogijo Becketovih del, razen iz zgolj tehničnega vidika.

V svojih delih se Pinter sprašuje, »kaj lahko gledališče stori«? Podobno kot sprašujejo sodobni slikarji, kaj lahko napravijo barve in oblike. Njegove igre so pogosto nerešljive uganke, ki so paradigmatično teatralne. Samo znotraj umetniške oblike, ki obstaja v času in ki oblikuje »realiteto«, lahko postavljamo realna vprašanja, ne da bi pričakovali realnih odgovorov. Občinstvo je zapeljano v prepričanje resničnosti tako karakterjev kot situacij. Toda gledališče je navsezadnje iluzija. Ko se odločimo realistično pozornost postaviti v žarišče iluzionističnega predstavljanja, smo uprizorili nerešljive uganke. Samo avtorju je prepuščeno, da postavlja vprašanja. Toda Pinter se razlikuje od drugega velikega ugankarja Pirandella. Pirandello je gradil svoje igre na kontradikciji, Pinter pa na konceptualni nedovršenosti. Ne moremo razumeti Pirandella in ne bomo razumeli Pinterja.

Če je v Pinterjevih delih kakšen »pomen«, se mi ta zdi zelo blizu Henryju Jamesu in Franzu Kafki. James se je bolj zanimal za preskušanje zmede in fragmentarnih odnosov v globinah človekove duše. Kafka je vedno pripovedoval zgodbe, v katerih njegovi junaki niso imeli pojma, kaj se z njimi dogaja. Če združimo ta dva, mislim, da spoznamo, kaj Pinter išče.

Tulane Drama Review
Winter 1966

Prevedla
Elvira Kunej

Iz komedij groženj v Hišnika

*Srečal sem dosti potepuhov, mi-
slim pa, da bi vendarle lahko iz-
ločil enega... Niti ga nisem
dobro poznal; kadar sva se sre-
čala, je samo on govoril. Nekaj-
krat sem naletel nanj, no, in čez
kakšno leto je nekaj v meni do-
zorelo.*

(Pinter v intervjuju o Hišniku)

Rodil se je 1930. leta kot sin židovskega krojača v Hack-
neyu, siromašnem vzhodnem predelu Londona. V svo-
jih mladih letih je pisal pesmi in krajše novele za male
magazine, igravstvo pa je študiral na Kraljevi akade-
miji za dramsko umetnost in na Osrednji šoli za govor
in dramo. Po lastni izjavi mu ni ne ta ne ona šola
kaj prida pomagala. Igravsko kariero je začel pod
pseudonimom David Baron in pot ga je najprej po-
peljala z neko shakespearsko grupo najprej na Irsko,
nato pa je vztrajal še dve leti v repertoarjih podežel-
skih gledališč. Po dokončanem romanu PRITLIKAVCI
— kasneje jih je na en večer skupaj z LJUBIMCEM
uprizoril, niso pa uspeli — se je 1957. leta lotil pisanja
za gledališče. Sam pripoveduje, kako je prijatelju, ki je
delal na dramskem oddelku bristolske univerze, ome-
nil, kako že dolgo nosi v sebi idejo za dramo, prijatelju
pa je bila ideja všeč in je brž nato sporočil, da je uni-
verza pripravljena uprizoriti delo, če ga odpošlje v
tednu dni. Pinter mu je odpisal, naj pozabi na vso
stvar, potreboval bi najmanj šest mesecev. Nato pa je
sedel za mizo in napisal igro v štirih dneh.

To v naglici in spontano napisano delo se imenuje
SOBA, uprizorjeno pa je bilo v maju omenjenega leta
na oddelku za dramsko umetnost na bristolski univerzi,
prvim take vrste na Britanskih otokih. Amerika jih je
poznala že davno prej. V precejšnji meri vsebuje
osnovno tematiko in vse tiste jezikovne prvine Pinter-
jevega osebnega stila, ki se je tako uspešno uveljavil
v angleškem sodobnem repertoarju in ki ga lahko v
teatru absurda tretiramo kot svojevrstno, enkratno
metodo. To je skoraj grozljivo natančna reprodukcija
dolgoveznega in na videz nepomembnega vsakdanjega
govora, ki za svojo nepomembnostjo prikriva usodno

povezanost s sodobnim svetom, polnim nenadnih, spontanih tragičnih posegov. Vsakdanje situacije postopoma preplavljajo grožnja, strah in skrivnostno nasilje.

Soba, ki je središče in poglobljena poetična imaginacija igre, je nenehno se vračajoč motiv vsega Pinterjevega dela.

Dva človeka v sobi — nenehno se ukvarjam s to predstavo o dveh ljudeh v sobi. Zastor na odru se razgrne in pred mano se postavlja odločilno vprašanje: kaj se bo zgodilo tema dvema? Kdo bo odprl vrata in vstopil? Zunaj je neznan in tuj svet. Prepričan sem, da je v vsakem človeku nekaj tega strahu pred tem, kaj mu lahko prinese.

Razlag in motivacij Pinter ne pozna. Freudistično pa bi lahko rekli: soba predstavlja nedoločljivo željo po vrnitvi v podobno varnost, kakor jo je človek občutil v toplem zavetju materinega telesa, iz katerega je bil ob rojstvu vržen v mrzli, neprijazni svet.

V SOBI stanuje Roza Hudd, preprosta stara ženica z možem Bertom, ki nikoli ne spregovori z njo, čeravno ga Roza obdaja s prekomernim materinstvom. Rozi pomeni soba edino varno zatočišče pred tujim, neznanim, sovražnim svetom. Ta soba, tako si pravi, je ravno pravšnja zame. Soba postaja središče toplote in svetlobe, ki jo naša zavest, dejstvo, da bivamo, brani pred oceanom nič, iz katerega smo se pojavili in v katerega bomo spet utonili po smrti. Roza se boji, da bo zgubila to sobo. Ko ostane sama, odpre vrata, da bi se rešila tesnobe, ki jo obdaja. Pred vrati stoji mlad par, ki sprašuje po lastniku. Bajje oddajajo sobo številka 7, prav to, v kateri stanuje Roza. Tujca odideta in lastnik hiše se vrne. Na Rozina vprašanja, koliko sob ima pravzaprav hiša, že popred ni vedel odgovora. Ne šteje jih. Zdaj pa ima sporočilo zanjo. Neki možakar spodaj v kletnem stanovanju želi z njo govoriti. Že dneve čaka, da bo Rozin mož odšel, samo poležava in čaka. Gospodar odide in Roza je spet sama. Spet postanejo vrata središče neznane grožnje. Odpro se. Slepí zamořec vstopi. Ime mu je Riley. »Tvoj oče hoče, da se vrneš domov. Pojdi domov, Sal.« Vemo, da je ženski ime Roza, vendar ne zanika, da bi ne bila Sal. Samo vztraja pri tem, naj je ne kliče s tem imenom. Bert, njen sopro, se vrne. Zdaj prvič spregovori. Govori o nevar-

nostih teme in kako ga je njegov tovornjak varno pripeljal nazaj domov. Opazi zamorca in ga do smrti pretepe. Roza se zgrabi za oči. Oslepela je.

Hibe tega dela so v ceneni skrivnostnosti, neizdelani simboliki in nasilju. Slepí zamorec s sporočilom očeta, ki kliče domov svojo hčer, uboj tega simbola smrti — v fakturi dela so to melodramatične komponente. Pinterja je obsedla ideja, da predstavljajo vrata sicer pregrado pred grožnjo, da pa smo brez moči — vrata so le simbol naše prividne varnosti. Kjerkoli smo, se skušamo z nekimi vrati ločiti od neznanega, misterioznega, od smrti. Naša zavest je le drobna lučka, okoli katere se zgrinja tema.

Dočim je v SOBI ta alegorični, nadnaravni element še močno navzoč, prinaša Pinterjevo drugo delo NEMI STREŽNIK (angleško ime za dvigalo iz kletnih kuhinjskih prostorov do jedilnice) groteskno absurdne elemente mistifikacije. Spet soba z dvema človekoma in vrata — ki se odpirajo neznanemu. Moža v tem kletnem prostoru sta najeta morilca, zaposlena pri skrivnostni organizaciji, ki pošilja svoje ljudi naokrog po naročilu. Dobila sta torej addresso in ključ ter navodilo, da naj počakata tukaj na nadaljnja navodila. Slej ko prej bo prišla njuna žrtev, on ali ona, ubila jo bosta in se odpeljala. Belita si glavo, kaj bo potlej. Kdo počisti za njima? Mogoče pa sploh ne počistijo. Ben in Gus, revolveraša, sta precej živčna. Vse, karkoli bi rada naredila, jima gre narobe. Na delu je neznaná sila. Po dvigalu za postrežbo dobivata naročila, ko da je kuhinja sredi najhujšega dela. Zadnje je sporočilo, da je treba ubiti prvega, ki bo stopil skozi vrata. Delo se konča burkasto — prvi, ki stopi skozi vrata, je Gus — šel je na stranišče in ko se vrne — ga Ben ubije.

Kar je bilo v SOBI še sentimentalno, prerase tukaj v divjo komedijo. Bistvo komičnosti je v skrajšani govoricí obeh ubijalcev, ki za navidezno odrezavostjo prikrivata rastočo bojazen.

Pinterjevo prvo celovečerno delo ZABAVA ZA ROJSTNI DAN je kombinacija obojega: SOBE in NEMEGA STREŽNIKA. Opustil je melodramatičnost in nadnaravne elemente — ne da bi pri tem izgubilo delo kaj svoje grozljivosti in misterioznosti. Varno in toplo zatočišče SOBE se tu spremeni v umazan penzion (boarding-house), ki ga vodi nemarna, toda materinsko čuteča in dohotna Meg, ki ima precej potez Roze iz SOBE. Megin soprog Petey je skoraj tako molčeč kot Rozin Bert. Ni pa brutalen. Prijazen star možakar, enodimenzionalen, ki skrbi za ležalne stole na promenadi ob morju. Ben in Gus — revolveraša iz STREŽAJA se tukaj pojavita kot navadna tujca, eden je Irec, drugi Žid. Irec McCann je tih in brutalen, Žid Goldberg pa je poln zlagane

prisrčnosti in ponarejene, gostobesedne modrosti. Sredi med njima pa je popolnoma nova centralna figura — Stanley, mož pri tridesetih, len in apatičen, ki si je bogve zaradi česa moral poiskati zatočišče v Megini hiši, kjer že leta ni bilo nobenega gosta, čeprav je hiša na turističnem seznamu. Prav malo vemo o njegovi preteklosti, postregel nam je le z dvomljivo zgodbo, kako je imel nekoč uspešen klavirski recital v Spodnjem Edmontonu. Toda že pri naslednjem koncertu so ga onemogočili. To je bilo nekje drugje in ko je prišel tja, je bilo vse zaprto, niti hišnika nikjer, nobene žive duše. Čeprav Stanley še naprej sanja o svetovni turneji, je očitno, da se iz strahu pred nečim neznanim ne bo nikoli premaknil iz te hiše. Nato pa se, tako kakor pri prejšnjih igrah, odpro vrata. Prideta McCann in Goldberg, najameta si sobo. Kmalu se izkaže, da sledita Stanleyu. Ali ju je poslala kakšna tajna organizacija, ki jo je Stanley izdal? Sta to bolniška strežaja, poslana, da ga privedeta nazaj v azil? Mogoče pa sta glasnika smrti, poslanca z drugega sveta kot slepi zamorec v SOBI? Na to vprašanje ne dobimo odgovora, igra sama nam ne razodene, čemu sta prišla in zakaj ga odvedeta. Vidimo ju samo pri delu. Kako pripravljata Stanleyu party za rojstni dan, kako ga z navzkrižnim zasliševanjem, v katerega mešata čiste nesmisle, do kraja razvrednotita in razosebita, tako da ga lahko na koncu odvedeta kot klavrno, skoraj prostovoljno klavno žrtev, oblečenega brezhibno v črne progaste hlače in z obveznim bowler hatom. Odpeljeta ga v velikem črnem avtomobilu.

ZABAVA je bila uprizorjena 1958. leta in je doživela neuspeh. Leto dni kasneje jo je Pinter sam postavil v Birminghamu z briljantnim uspehom. 1964. leta jo je ponovil v gledališču Aldwych z odlično zasedbo (McCanna je igral Patrick Magee, odličen irski igravec, ki je odigral vse Beckettove angleške krstne uprizoritve in ga najdemo kasneje tudi v sloviti Brookovi postavitvi Marat-Sada). Uprizoritveno Pinterjevi postavitvi ni bilo kaj očitati, vsebinsko pa je bil uspeh relativen. Nekateri so skušali razložiti prihod obeh gangsterjev, ali kar sta že bila, kot Pinterjevo aluzijo na gestapo. Kot židovski otrok, doraščajoč v času druge svetovne vojne, je nedvomno doživljal grozo svojega ljudstva. Takšna razlaga skuša aktualizirati tekst, ki pa ne aludira na konkretne zgodovinske dogodke, niti noče biti prisposoba zlagane konformistične družbe (Goldberg), niti ni alegorija smrti. Govori samo o brezupnem človekovem iskanju varnosti, o terorju današnjega sveta, tolikokrat prikritega v zlagani prisrčnosti in pobožnjakarski brutalnosti, o tragediji, do katere prihajamo zaradi pomanjkljivega razumevanja med ljudmi. Megina

toplota in ljubezen nikoli ne prideta do Stanleya in njen mož s svojo nezmožnostjo sobesedovanja ostane neizražen v odnosu do Stanleya, čeprav čutimo, da je toplo čuteč. Sam konec je pošasten, ko odide Stanley z obema gostoma in se Petey pri zajtrku in časopisu in Meginem spominjanju na sinočnjo zabavo vede, ko da se ni ničesar zgodilo.

Pinter odločno zanikuje, da bi pisal katerokoli svoje delo z določeno idejo, ki bi sponirala alegorično interpretacijo.

Igro začnem pisati ločeno od kakršne koli abstraktne ideje... Prezrentna mi je le situacija, v katero privedem dvojico značajev in ta par ostane zame vse do konca resnična podoba vsakdanjosti. Če bi ta par ne bil resničen, bi igre ne mogel napisati.

V svojem največjem delu (HIŠNIK, 1960) in največjem uspehu, ki ga je dotlej dosegel pri publiku, zapušča Pinter makabrski in divji humor, značilen za njegova prejšnja dela (vzeli smo najbolj tipične »komedije groženj«, kakor jih tudi imenujejo) in nas povede v na videz statično beckettovsko dramo o treh ljudeh, čakajočih na nekaj, kar nikoli ne bo prišlo ali se nikoli ne bo zgodilo. Ponovno so karakterji postavljeni v sobo, ki jim predstavlja zatočišče. Tokrat je soba velik, razmetan, neurejen prostor v zadnjem nadstropju stare stanovanjske hiše, ki ima vse druge prostore zapahnjene. Sosedje so le indijska družina, ki se poslužuje istih neurejenih sanitarij.

Hiša je Mickova, upravlja pa jo starejši brat Aston, ki tudi živi v tej sobi. Nekega večera pripelje vanjo potepuškega Daviesa, za katerega se izkaže, da je eden tistih pretepaških, ošabnih oseb, ki si domišljajo, da imajo pravico do vsega na svetu. Brž ko mu Aston predlaga, da lahko ostane pri njem, dokler si ne bo kako drugače uredil življenja, se začne Davies vesti, ko da je soba njegova, dozdeva se mu, da dela Astonu uslugo in Astonovo vztrajanje v sobi smatra kot osebni afront proti sebi. Nakljub Daviesovemu prepirljivemu nezadovoljstvu pa mu ostaja Aston še naprej naklonjen in mu ponudi celo zaposlitev v vlogi hišnika. Davies pa se ne more ubraniti skušnjavi, da ne bi hujskal brata proti bratu in tako zavladal nad obema. Najprej skuša pregovoriti Micka, da naj pošlje brata nazaj v umobolnico, češ da je še vedno bolan na duhu. Potem pa, ko se do kraja onemogoči tudi pri Micku, se skuša vrniti k Astonu in zaman prosjači za njegovo

usmiljenje. Ves uspeh Daviesovega zdrabarstva je v tem, da brata le še bolj zbliža. Na koncu ostane Davies sam in osamljen.

Kot vsa dela avantgarde, odpira tudi HIŠNIK več interpretacijskih možnosti. Na zunaj je to zgodba o dveh bratih, ki ju je življenje poneslo vsaksebi in se paradokсно najmeta preko tujih intrig. Toda hkrati je tu že znana Pinterjeva zgodba o sobi. Soba je razmetana, umazana in na prepihu. Streha prepušča, plin je odklopljen in sanitarije so skrajno primitivne; toda za vse tri osebe v igri predstavlja pribežališče pred svetom. Za Daviesa, brezdomca, naj bi predstavljala soba kraj, kjer bi lahko bil dokončno doma — kolikor pa lahko smatramo igro za tragedijo — je to tragedija njegovega skrajno pomanjkljivega občutka za življenje v skupnem prostoru in nesposobnosti, da bi obrzdal svojo prirojeno nagonsko zlobo.

Za Astona predstavlja soba zatočišče pred svetom, v katerega se ni znal ujeti. Dokler ostaja v sobi in se zaposluje z manualnimi opravki, je varen pred travmatičnimi posledicami električnih šokov.

Za Micka, mlajšega brata, bi naj bila soba prav tako končni pristan. Nekoč se bo zagotovo povrnil vanjo. Njegov antagonizem proti Daviesu temelji na bojznosti, da bi bil nekoč oropan te varnosti.

Vsi trije možje — Aston, Mick, Davies — čakajo na nekaj, kar se nikoli ne bo zgodilo. Opirajo se na zanesljivo upanje, ki ga daje prividen občutek dosegljivosti. Daviesov namen je, da bi prišel v Sidcup in zbral papirje, s katerimi bi dokazal svojo identiteto. Kot zakleto pa takrat vedno dežuje in čevlji puščajo. — Aston bi si rad zgradil lopo v vrtu, simbol povrnjenega zdravlja. — In Mick sanjari, kako bo preuredil staro hišo v milijonarski apartma z luksuzom, kakršnega oglašajo v revialnem tisku. Parodija neokusnosti? Pinter jo je namenoma dobesedno prepisal iz prospektov in dal govoriti Micku. Tem pasažam je po genialnosti adekvaten Astonov véliki monolog o električnih šokih, poezija brez primere, ki nam odkriva Astona-pesnika in osvetljuje njegov konec — padel je kot žrtev nerazumevajoče, brezdušne družbe. Njihove sanje se ne bodo uresničile, o tem bodo le še naprej razmišljali in ob razmišljanju si bodo ohranili iluzijo o svojem življenjskem smislu, o smislu svojega bivanja.

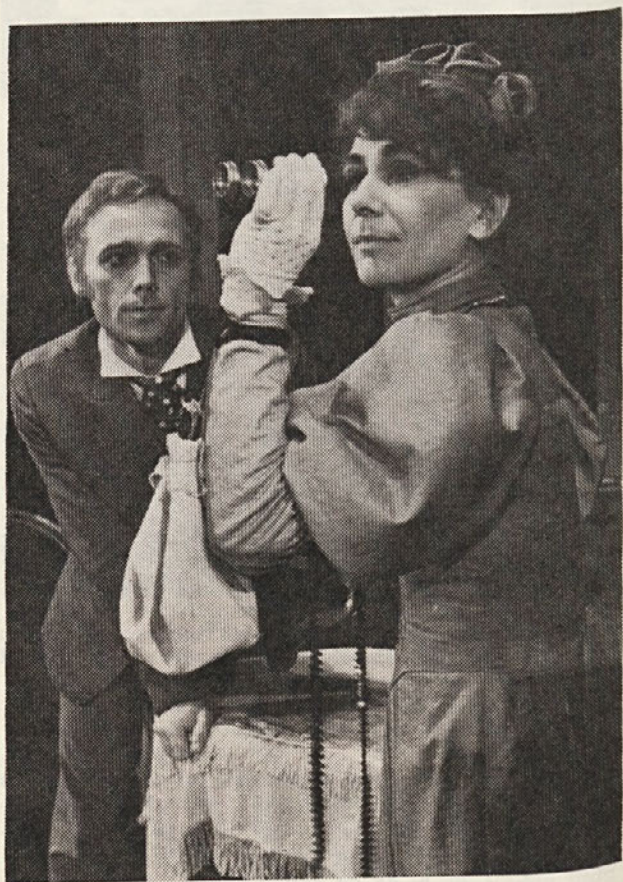
Kot že povedano, tekst ne izključuje različnih interpretacij. Še najbolj specifična je razlaga Martina Esslina, uglednega angleškega teoretika, po rodu Dunajčana, ki vidi v Daviesovem izgonu »kozmična razmerja, Adamov izgon iz paradiza«. Soba dobi v tem primeru drugačne razsežnosti, predstavlja svet. Drugi spet vidijo v Astonu nekdanjega upornika proti konvencionalni druž-



Wilde-Anouilh: Glavno je da si ljubček. Premiera: 10. aprila 1970. Režija Zvone Šedlbauer. Miro Podjed in Marko Simčič.

bi, ki ga je napravila impotentnega, nenevarnega s simbolično možgansko operacijo. — Ruby Cohn svetuje v Tulane Drama Review, da naj Mick in Davies predstavljata sistem, ki zruši Daviesa. Mučita ga z nejasnimi upanji, da bi ga na koncu čimbolj temeljito uničila. John Russel Taylor, angleški kritik, vidi v vsej igri izdelan načrt, Mickovo zaroto, da bi se znebil Da-

viesa z nezavednim bratovim privoljenjem in tako pripomogel k bratovi nadaljnji rehabilitaciji. Kakorkoli že razlagamo to delo in kakorkoli se že kaže kot alegorija, njen namen je jasen in ne potrebuje dokončne razlage. Vsa postavitev leži v okvirih čistega realizma. »Originalna ideja je bila,« pravi Pinter, »da bi končal igro z nasilno smrtjo potepuha. Nenadoma pa me je obšlo spoznanje, da to ni potrebno. Gre preprosto za človeško, človekovo situacijo... ki zadeva tri določene ljudi in ne slučajne simbole.«



»Glavno je, da si ljubček«. Marjanca Krošlova in Bogomir Veras.

Harolda Pinterja postavlja gledališka teorija med dramatike absurda (tako Martin Esslin), drugi ga vključujejo med svoje razprave o teatru protesta in paradoksa in spet tretji med eksperimentaliste, med komediografe aluzij. Nedvomno je Pinter vse to in nedvomno stoji v avantgardnih tokovih samosvojo in trdno zasidran kot izreden pojav, na katerega sta sicer še najbolj vplivala Kafka in Beckett pa tudi Hemingway, s svojimi posebnostmi pa je vreden posebne obravnave ločeno od Becketta, saj mu ta bližina nikakor ne zmanjšuje vrednosti.

VPRAŠANJE:

Zakaj mislite, da so dialogi v vaših dramah tako efektne?

PINTER: Ne vem. Mogoče zato, ker se ljudje krčevito oprijemajo besed, da bi ubežali resnici, da bi se zavarovali pred nevarnostjo morebitnega odkritja.

Pinter ima izredno občutljivo uho za resnični jezik resničnih ljudi, za odrsko situiranje, dialog je grozljiva in hkrati humorna (to mu daje večplastnost) reprodukcija vsakdanje govornice, fascinira s svojo monotono in ponavljajočimi se frazami, ponarejeno logiko. Te svoje naravne govornice Pinter ne povezuje z »dobro gramatiko«, korektnim besednjakom in logičnim potekom v motiviranju in osmišljanju. Odprl je nove dimenzije jeziku in kot tak je lahko nadvse humoren. Gledalec se namreč konfrontira s svojo vsakdanjostjo in s svojimi preokupacijami.

Ta občutek za naravno govornico je marsikaterega kritika napeljal na misel, da bi uvrstil Pinterja med socialne realiste, h katerim prištevajo Weskerja in njegovo »kitchen-sink school«. Sorodnost je zelo bežna in povrhnja. Pinter ni realist v njihovem pomenu besede. Ne ukvarja se s socialnimi vprašanji, ne bori se za politične ideje. Kot Beckett se prvenstveno ukvarja z vprašanjem o »smislu bivanja«, toda tega vprašanja ne zastavlja toliko v dialogizirani obliki, kakor v konkretnem tridimenzionalnem happeningu odrskega prostora. Vendar — najsi ga razlagamo tako ali tako, na koncu vendarle predstavljajo njegove predstave alegoričen prikaz človekovega položaja na svetu.

Daviesove laži, njegova samozavest, nezmožnost, da bi se uprl skušnjavi, vsiliti drugim svojo superiornost — kaj ni to navsezadnje izvirni greh človeštva? — pomanjkanje človečnosti, slepota za lastne napake.



»Glavno je, da si ljubček«. M. Krošlova, N. Božičeva,
M. Kjudrova, M. Simič, B. Veras, J. Šmidova in
J. Pristov

**DVELETNI UMETNIŠKI IN DELOVNI PROGRAM
SLG CELJE ZA SEZONI 1970/71 IN 1971/72**

Slovenska dramska literatura:

A. T. Linhart: ŽUPANOVA MICKA
Oton Župančič: VERONIKA DESENIŠKA
Lojz Kraigher: UMETNIKOVA TRILOGIJA
Ignac Kamenik: GALEBI
Janez Žmavc: SEKIRA

Svetovna dramska literatura

Plaut: HIŠNI STRAH
Shakespeare: KORIOLAN
Calderon: ŽIVLJENJE JE SEN
Sheridan: ŠOLA ZA OBREKOVANJE
Goldoni: SLUGA DVEH GOSPODOV
Büchner: LEONCE IN LENA
Strindberg: GOSPODIČNA JULIJA
Čehov: STRIČEK VANJA
Schnitzler: RAJANJE
Friedell-Polgar: GOETHE
Claudel: ZAMENJAVA
Eliot: UMOR V KATEDRALI
Weisenborn: BALADA O EULENSPIEGLU
Renč: ČRNI LJUBIMEC

Slovenske novitete imajo možnost takojšnje uvrstitve
v redni repertoar in prav tako lahko tuje sodobno delo
izjemne vrednosti zamenja že sprejeto delo, ki bo v
tem primeru uprizorjeno v kasnejših sezonah.

Helena Rajhova

Po dolgotrajnem trpljenju je v visoki starosti 77 let dne 22. I. t. l. umrla ena najpomembnejših osebnosti predvojnega in povojnega celjskega gledališkega življenja — Helena Rajhova, vdova po odvetniku dr. Štefanu Rajhu.

Današnjemu gledališkemu rodu je skoraj neznana, tembolj pa jo pozna starejše občinstvo. Pred vojno je nastopala predvsem kot koncertna pevka. Njen blesteči, kultivirani sopran je ob vsakem nastopu očaral občinstvo. Kmalu pa se je popolnoma posvetila gledališkemu udejstvovanju in je na tem področju ustvarila celo vrsto nepozabnih likov. Izmed teh je edinstvena njena Vdova Rošinka — svoj višek pa je dosegla gotovo z naslovno vlogo v Nušičevi komediji »Gospa ministrica«.

Z »gospo ministrico« je zunaj Celja navduševala mladino na progi Brčko—Banoviči in Šamac—Sarajevo ter pozneje na turneji celjskega gledališča po vseh krajih osvobojenega Slovenskega Primorja.

Kot pristna Dolenjka (rojena 3. 4. 1893. v Zagradcu pri Grosupljem) ni mogla popolnoma zatajiti svojega narečja, kar pa je dajalo njenim odrskim stvaritvam poseben čar.

Čeprav članica naprednega Celjskega pevskega in Dramatičnega društva, se v predvojni dobi ni odrekla vabilu takratnega Katoliškega prosvetnega društva in je z veseljem sodelovala s pevskimi in gledališkimi nastopi na njegovih prosvetnih večerih. Poznala ni političnih in ideoloških razlik — živela je le za umetniško ustvarjanje.

V predvojni dobi je bil pri vseh igralskih nastopih njen stalni partner Tone Koren, po osvoboditvi pa poleg Jožeta Tomažiča Pec Šegula.

Helene Rajhove ni več — celjsko gledališče pa ji je zanjčilo eno najpomembnejših strani v svoji zgodovini.

Fedor Gradišnik

Gustav Grobelnik st.

V Žalcu smo dne 4. II. 1970. položili k večnemu počitku Gustava Grobelnika st., ki je bil od leta 1949. do 1953. honorarni računovodja celjskega gledališča. S svojim vestnim in velikim strokovnim znanjem je mnogo prispeval k nenehnemu vzponu naše ustanove. Gledališki zgodovinar bo zasluge tega gospodarskega strokovnjaka, ki je bil obenem živa kronika celjskih kulturnih, gospodarskih in političnih dogajanj, uvrstil med zaslužne graditelje našega današnjega poklicnega gledališča.

F. G.

DOHODKI IN IZDATKI PO ZAKLJUČNEM RACUNU
ZA LETO 1969

DOHODKI:

1. Subvencija občine Celje	1.100.000,00 din
2. Lastni dohodki	334.881,55 din
3. Razne dotacije	10.000,00 din
Skupaj	<u>1.444.881,55 din</u>

IZDATKI:

1. Operativni izdatki	140.890,25 din
2. Funkcionalni izdatki za opremo predstav in reklamo	104.360,55 din
3. Ostali funkcionalni izdatki — gostovanja	100.547,75 din
4. Avtorski honorarji	90.142,30 din
5. Bruto osebni dohodki	1.004.210,35 din
Skupaj izdatki	<u>1.440.151,20 din</u>
Dobiček	4.730,35 din
	<u>1.444.881,55 din</u>

Povprečni mesečni osebni dohodek v letu 1969 je 1.070.— din.

KREDITNA BANKA CELJE

VAŠI PRIHRANKI
BODO VARNO
IN KORISTNO
NALOŽENI
NA HRANILNI
KNJIŽICI
KREDITNE BANKE
CELJE!





ZLATARNA CELJE

Telegram: Zlatarna Celje — Telefon: Celje 29-08

Proizvaja:

- pozlačeno ali srebrno okrasno posodo
- srebrne spajke za lotanje
- valjane in vlečne proizvode plemenitih metalov

Zaradi dolgoletne tradicije so proizvodi moderni tako v desingu kot v finalizaciji.

Podjetje uvaža znaten del svojih proizvodov na številna tržišča Zahodne Nemčije in Skandinavije.

Uvaža pa vse vrste dragega, poldragega in sintetičnega kamenja, ki ga vgrajuje v lastne izdelke zlatega nakita.

Specializirane maloprodajne trgovine v vseh večjih mestih Jugoslavije omogočajo podjetju veliko popularnost na tržišču.



aero

**POJEM
KVALITETE**